

LITERATURĂ

CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ ÎN CIULEANDRA LUI LIVIU REBREANU

Lilia DON-CIOBANU*

Keywords: dostoevskianism, „crime and punishment” motif, *Ciuleandra*, psychological realism, naturalism, fatality motif, hero’s word zone, author’s word zone, Swan song

Modernizarea literaturii române, la începutul secolului al XX-lea, s-a petrecut sub influența a două mari literaturi: cea franceză și cea rusă. Realismul francez de factură balzaciană, flaubertiană, stendhaliană, proustiană, gidiană (L. Rebreanu, C. Petrescu, M. Eliade, Dominte Timoniș, Nicolae Sulacov), realismul rus de factură dostoevskiană și tolstoiană (L. Rebreanu, G. Mihăescu, C. Petrescu) și naturalismul francez de factură zolistă (L. Rebreanu) se regăsesc în interpretare românească în opera unor scriitori români importanți.

Fenomenul Dostoievski a generat ecouri încă în literatura secolului XIX. Scriitorii români: I. L. Caragiale, B. Șt. Delavrancea, M. Sadoveanu l-au descoperit pe scriitorul rus prin intermediul lui Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, 1886, raportându-se intertextual prin vocația tragicului.

E foarte amplu și complex subiectul, de aceea, în studiul de față, vom insista doar asupra influențelor ruse, de factură dostoevskiană. Preocuparea se îndreaptă spre sondarea zonelor abisale ale sufletului omenesc, iar Liviu Rebreanu se distinge prin preferința sa pentru accentuarea insistentă a trăirilor obsesive.

În critica românească predomină până astăzi interpretarea romanului *Ciuleandra* ca o scriere naturalistă. Naturalismul a fost, se știe, un curent literar contradictoriu. Pe de altă parte, el a constituit o dezvoltare a realismului clasic prin extinderea ariei de investigație dincolo de ceea ce se numea „societatea bună”, aducând în prim-planul acțiunii, ca personaje centrale, reprezentanți ai păturilor sociale marginalizate.

În această tradiție realistă a naturalismului se înscriu volumele de nuvele ale lui Rebreanu *Golanii* și *Proștii*, romanele *Ion* și *Răscoala*, personaje și episoade din alte opere ale sale. Pe de altă parte însă, naturalismul a fost și o deviere de la realism prin mutarea accentului de pe motivare social-psihologică și morală a comportamentului personajului pe motivarea biologic-deterministă, în special printr-o ereditate morbidă.

Anume în acest ultim sens, romanul *Ciuleandra* a fost definit ca o operă naturalistă de mai mulți critici de autoritate. Se pare că primul care a dat o interpretare naturalistă *Ciuleandrei* a fost E. Lovinescu: „într-un fel contradictoriu cu spiritul său realist, scriitorul ne introduce în patalogie în *Ciuleandra*. În cadre restrânse, de data aceasta, el ne studiază un caz de morbiditate psihologică, printr-o expunere de fapte și de incidente, nu lipsite de senzațional, dar fără astfel de cazuri subconștiente nu suportă o analiză logică: totul trebuie primit așa cum ne vine. Tânărul Puiu Faranga, fiul unui fost ministru, își sugrumă nevastă într-o clipă de demență totală și fără nici un alt motiv. (...) Instinctul crimei, trezindu-se deodată, Puiu o sugrumă fără pricină”.¹

Această interpretare e făcută printr-o analogie, tacită, cu romanul lui Zola *Bestia umană*. G. Călinescu făcea această analogie manifestă: „Puiu se naște cu instincte criminale,

* Bibliotecar, Biblioteca Municipală „B. P. Hașdeu”, Filiala „Ovidius”, Chișinău.

¹ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, în *Opere*. Vol. 5, București, 1973, p. 267.

repetând oarecum cazul lui Lautier din *La bête humaine* de E. Zola”, sugrumându-și soția cu aceeași „voluptate criminală” și fără motiv”.² Al. Piru va relua această analogie călinesciană deja ca pe un adevăr bine cunoscut, care nu necesită o trimitere la sursă: „autorul întreprinde analiza cauzelor crimei după metoda naturalistă”. Totuși, Al. Piru ținea să releveze: „e cazul de a spune că criticile mai vechi și mai noi (...) au fost prea severe „cu această operă tradusă în câteva limbi străine și după care s-a turnat, în 1930, primul film sonor românesc, fiindcă în ea „observația realistă nu lipsește”. Mai mult „ideea care se desprinde din acest mic roman este că (...) între aristocrație și țărănime există o incompatibilitate absolută”, idee care va fi reluată și amplificată în Răscoala. Prin acest mesaj *Ciuleandra* se înscrie în tradiția romanului social și este mai curând comparabil cu romanul din epocă al lui Sadoveanu *Venea o moară pe Siret*”.³

Însă interpretarea *Ciuleandrei*, exclusiv în albia naturalismului, persistă până și în studiile cele mai recente. De exemplu, o regăsim, surprinzător, într-o solidă și originală monografie a lui Ion Simuț. Surprinzător, pentru că, după ce respinge convingător „exagerarea influenței naturaliste” în interpretarea altor opere rebreniene, concede tradiției predominante în comentarea *Ciuleandrei*: „Singura scriere rebreniană care are la baza viziunii de ansamblu un principiu naturalist este *Ciuleandra*. Afirmatia aproape că nu mai trebuie demonstrată, îndată ce suntem de acord că în Puiu Faranga avem un exemplar, un vlăstar degenerat, al boierimii, iar devitalizarea îl conduce la stricarea sângelui, la nebunie și apoi la crimă. Fatalitatea are aici o explicație strict biologică, specifică naturalismului”.⁴ Pe ce se bazează interpretarea naturalistă a crimei lui Puiu Faranga? Pe decizia lui Policarp Faranga de a-și căsători fiul cu o fată de țărani, pentru a reîmprospăta sângele istovit într-o descendență boierească multiseclară?

Însă această „teorie nostimă” a tatălui, cum o va caracteriza ironic Puiu, nu este decât opinia unui personaj care exprimă un tip de mentalitate, dar nu și mesajul autorului. În narațiunea românească trebuie să distingem între ceea ce Bahtin numea „zona cuvântului eroului” și „zona cuvântului autorului”, care se pot întrepătrunde, dar nu se suprapun decât în cazul personajului linie, iar Policarp Faranga nu este un atare personaj, distanțarea autorului de el devenind evidentă în repetate rânduri. Pe declarația lui Puiu Faranga că el ar fi „un criminal născut”? Însă și această autocaracterizare se află în „zona cuvântului eroului” și exprimă, doar una din ipostazele polare ale cunoașterii lui de sine. Persistența interpretării naturaliste a microromanului *Ciuleandra* se explică mai curând prin autoritatea lui E. Lovinescu și G. Călinescu care au impus în critica românească o receptare critică a acestui roman prin filiera ideatică a romanului naturalist a lui E. Zola.

Reintegrarea episoadelor și ideilor izolate, a căror pondere reală a fost exagerată, în ansamblul acestei opere, ne deschide o altă perspectivă de interpretare intertextuală, care ni se pare mai adecvată mesajului ei propriu. E vorba de o relectură a *Ciuleandrei* lui Rebreanu, în raport intertextual cu acele opere dostoevskiene care sunt axate pe motivul „crimă și pedeapsă”. Pe lângă romanul care poartă acest titlu, ne gândim la nuvela psihologică *Smerita*, la romanele *Frații Karamazov*, *Idiotul* ș.a. Tema Rebreanu și Dostoievski nu este inedită pentru critica românească.

S-au făcut unele încercări, remarcabile, de tratare a acestei teme și în legătura cu *Ciuleandra*. Astfel, Elena Loghinovski, cunoscută specialistă în literatura rusă și în creația lui Dostoievski, trasa într-un articol cu acest titlu „mutația de la explicația fiziologică la cea concret-psihologică” și „adâncirea motivațiilor crimei de la nivelul biologic și antropologic („instinctele”, ereditatea) spre cel concret-psihologic, iar apoi prin cel social-psihologic, spre metafizic, reprezentat de mit...” („de mitul *Ciuleandrei*”, mitul vieții”, mitul sau „motivul fatalității”). Vorbește autoarea și despre „motivul crimei, atrăgând după sine nu doar

² George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1973, p. 735.

³ Alexandru Piru, *Liviu Rebreanu*, București, 1965, p. 67-69.

⁴ Ion Simuț, *Liviu Rebreanu. Dincolo de realism*, Oradea, 1997, p. 328.

remuşcărilor eroului, dar şi inevitabila pedeapsă...”.⁵ Însă, lansând mai multe perspective de interpretare la diferite nivele a mesajului auctorial din *Ciuleandra*, E. Loghinovski insistă îndeosebi asupra sensului metafizic religios al motivului dostoievskian al „crimei şi pedepsei”, ceea ce ne aminteşte de tradiţia criticii gândiriste de valorificare a lui Dostoievski înainte de toate, ca exponent în literatură al creştinismului răsăritean (în opoziţie cu cel occidental), de „creator al romanului ortodox”.⁶

Cauzele crimei se reduc, de fapt, la teza dostoievskiană că, pentru cel care a pierdut credinţa în Dumnezeu, „totul e permis”, iar sfârşitul tragic se explică prin faptul că „în viziunea lui Puiu, care nu e capabil să ajungă la credinţa adevărată, principiile binelui şi răului sunt amestecate” şi de aceea „efortul lui supraomnesc de a cunoaşte duce inevitabil la nebunie”.⁷ Componenta religioasă ocupă un loc important în mesajul romanului dostoievskian, dar acest mesaj este polivalent. Nu se reduce la o singură componentă nici mesajul lui Rebreanu din *Ciuleandra*. D. Micu, făcând o trecere în revistă a prozei psihologice româneşti „de marcă dostoievskiană”, relevă că Puiu Faranga e un personaj „dostoievskian”⁸, înţelegând prin această caracteristică laconică prezentarea „actului demential”, „eclipsa spirituală a lui Puiu Faranga cu subtila urmărire a alternării clipelor de luciditate şi de întunecime...”.⁹

Însă, în această sondare psihologică a abisului, nu este încă nimic specific psihologismului dostoievskian. Se ştie că însuşi marele romancier rus nu accepta deţinerea sa ca psiholog, relevând că el este, înainte de toate, un realist în adevărat sens al cuvântului: el caută să descopere Omul (cu majusculă) în om (cu minusculă). Sondarea psihologică nu era pentru el un scop în sine, ci era subordonată acestui obiectiv umanist. Pentru o înţelegere justă a psihologismului lui Dostoievski, ni se pare deosebit de importantă convingerea sa că există adevăruri neplăcute despre sine, pe care omul le poate mărturisi doar prietenilor săi cei mai apropiaţi, şi sunt adevăruri pe care şi le poate spune doar sie însuşi, dar sunt adevăruri pe care el nu le poate recunoaşte nici în sine. Pentru personajul dostoievskian este caracteristică anume această din urmă cunoaştere de sine, când lupta dintre conştiinţa ideală a sinelui şi descoperirea unor adevăruri crude despre sine atinge o tensiune interioară care, pentru unii eroi, devine insuportabilă şi conştiinţa lor se întunecă (de exemplu, cazul lui Ivan Karamazov).

Săvârşirea unei crime este, pentru personajul dostoievskian, acea situaţie-limită care declanşează un chinuitor proces al cunoaşterii de sine. Instinctul de autoconservare îl face să caute de a se eschiva pe orice cale de pedeapsa penală, dar el nu se poate eschiva până la urmă de pedeapsa cea mai grea – conştientizarea dramatică a vinei sale morale, încât asumarea responsabilităţii pentru crima săvârşită i se pare o izbăvire mântuitoare de chinurile sufleteşti insuportabile. Acesta este, în câteva cuvinte, motivul dostoievskian al „crimei şi pedepsei”¹⁰, care a fost valorificată creator de către scriitorul nostru în *Ciuleandra*.

Opinia că strangularea soţiei de către Puiu Faranga nu poate fi explicată decât ca o primă manifestare a nebuniei, iar ceea ce ne prezintă în continuare L. Rebreanu, de la acest act criminal până la scena finală, nu ar fi decât un caz de patologie, o progresare inevitabilă a unei boli mintale ereditare, nu se verifică, am spus, printr-o lectură integrală atentă a textului. Această versiune interpretativă nu ne dă cheia înţelegerii unor momente nodale în dezvoltarea subiectului şi în comportamentul personajului principal. Pentru Rebreanu, găsirea primei fraze era, se ştie, foarte importantă, ea, însă, a fost trecută cu vederea.

Doar Al. Piru s-a mulţumit să constate că *Ciuleandra* „se începe *ex-abrupto*”. Cu alte cuvinte, autorul ne introduce direct în tema conflictului social-moral care a condus la un sfârşit

⁵ Elena Loghinovski, *Rebreanu şi Dostoievski*, în „România literară”, 1996, nr. 47, 24 noi.-3 dec., p. 10-11.

⁶ Lilia Don, *Ecouri dostoievskiene în studiile criticilor de la Gândirea*, în „Metaliteratură”, nr. 7, 2003, p. 55.

⁷ *Ibidem*, p. 60.

⁸ Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, Vol. II, Bucureşti, 1995, p. 149.

⁹ *Ibidem*, p. 114.

¹⁰ Nikolai Berdeaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Iaşi, 1992, p. 57-60.

tragic viața lor conjugală. „- Taci!... Taci!... Taci!... O prăvălise pe sofa și, cu genunchiul drept, îi zdrobea sânii. Degetele și le înfipse în gâtul ei plin și alb, parcă ar fi vrut să înăbușe un răspuns de care se temea”. De ce răspuns al soției se temea să-l audă rostit Puiu? S-a observat că, în romanele sale, Rebreanu a preluat și amplificat anumite situații conflictuale din nuvelele sale. Și începutul *ex-abrupto* al romanului *Ciuleandra* continuă subiectul nuvelei *Cântecul lebedei*. În roman, ca și în această nuvelă, la baza subiectului e pus un conflict conjugal latent iscat dintr-o mezalianță. Bărbatul, aflat pe o treaptă superioară a ierarhiei sociale și a bunăstării materiale (în roman, diferența e și mai mare), se căsătorește cu fiica unei văduve cu mulți copii, în urma unei neînțelegeri-târguieli cu acesta, fără a-i cere consimțământul fetei, care (Mădălina, ca și Anișoara) era deja îndrăgostită de alt bărbat, prima și ultima ei dragoste. Fata pețită, de fapt cumpărată, se supune până la urmă voinței mamei, aparent cu resemnare, dar în străfundul sufletului ei a încolțit un sentiment de frustrare a demnității personale care se dezvoltă latent în *crescendo*, într-o sete de răzbunare, aruncându-i în fața soțului refuzul de a răspunde cu reciprocitate la dragostea lui și de a continua comedia unui cuplu conjugal fericit.

În nuvela și romanul lui Rebreanu, relația dintre soți este, într-adevăr, similară cu cea din nuvela lui Dostoievski, *Smerita*, unde eroina se sinucide. De fapt, o sinucidere este, într-un fel, și moartea Anișoarei, și cea a Mădălinei. În *Cântecul lebedei*, soția se răzbună pe soț, lipsindu-l de fericirea de a deveni tată. Nedorind să nască de la soțul neiubit, Anișoara face un avort care îi cauzează moartea. La întrebarea insistentă a acestuia „De ce?... De ce?... De ce?...”, la care așteaptă „înfricoșat un răspuns”, Anișoara, cu o ultimă suflare, îi șopti „nimicitor de duios: -Nu te-am iubit niciodată...”. În locul triplei întrebări a soțului și a răspunsului soției, cu care se termină nuvela, în roman răsună doar o triplă strigare a soțului, amenințătoare și totodată înfricoșată: „Taci!... Taci!...Taci!...”, prin care Puiu încearcă înfrigurat s-o facă pe soție să renunțe la răspunsul anticipat de el. Dintr-o amintire retrospectivă a scenei cu strangularea soției, se poate conchide că și Mădălina a preferat moartea unei reconcilierii. „Dacă s-ar fi apărât, desigur mi-aș fi revenit și nu s-ar fi întâmplat nimic... Dar nu s-a apărât și asta m-a înfuriat mai tare...”. În romanul-nuvelă *Ciuleandra*, la întrebarea mereu reluată „De ce?...” însuși Puiu, ca și soțul din *Smerita*, va trebui să caute un răspuns-lămurire a sfârșitului tragic al dragostei sale neîmpărtășite față de Mădălina.

Să revenim însă, mai întâi, la începutul romanului. Starea sufletească a lui Puiu, imediat după strangularea soției, „ca trezit dintr-un coșmar”, ne este dezvăluită sugestiv prin detalii expresioniste ale interiorului dormitorului, descris prin optica afectivă a personajului: blana de urs de pe podea „se zbârlise, iar capul cu ochii morți, de sticlă, îl priveau căscând gura către el, amenințător”, flăcările din șemineu i se par „limbi mânioase de balaur”; consola - „o ființă încremenită de rușine”, iar soția continuă să-l privească „cu o figură disprețuitoare”. Oscilând între certitudini polare (că „soția trăiește și că nu trăiește, că a ucis-o și că nu a ucis-o, că nu s-a întâmplat nimic și că s-a sfârșit tot...”), el îi rostește rugător numele cu o disperare crescândă „Madeleine!... Madeleine!... Sudorile curgeau pe obraji ca lacrimile. Când își văzu chipul răvășit în oglindă, tresări. „Bietul Puiu Faranga!”, făcu dânsul schițând un surâs trist care „îi îngheță brusc pe față ca o mască”.

(Ne amintim aici de exclamația lui Raskolnikov trezit dintr-un coșmar: „Oare eu pe bătrână am ucis-o? Eu pe mine m-am ucis! Cum pot să trăiesc mai departe, să iubesc, să sper?!”). Ieșind din starea de șoc, Puiu „avu fulgerător revelația realității”. (...) Spaima că a stins o viață omenească i se răsuca în suflet ca un pumnal. „Nimic în comportamentul personajului din „voluptatea criminală” (G. Călinescu) a unei „brute în frac” (Al. Piru). Dimpotrivă, autorul ne prezintă un om îngrozit de efectul ireparabil al faptei sale oribile, impulsive, involuntare.

Își omoară, oare, soția personajul lui Rebreanu fără vreun motiv, astfel încât această crimă să nu poată fi explicată decât printr-un prim acces al nebuniei ereditare? Dacă E. Lovinescu și G. Călinescu, adepții unei concepții regionalist clasice despre om, se gândeau la

lipsa unui motiv rațional, ei aveau perfectă dreptate. Puiu o strangulează pe Madeleine ca Othello pe Desdemona, având convingerea că săvârșește un act justițiar, fapta sa este mai curând un act irațional disperat, de a cărei caracter criminal el este conștient. La întrebarea „De ce?...”, care-l frământă obsesiv, ca și pe personajul narator din *Cântecul Lebedei*, ca și pe personajul dostoevskian din *Smerita*, el nu-și poate da un răspuns lămuritor pentru sine însuși: „În minte i se îmbulzea tot mai stăruitor, ca o săgeată ruptă, o frântură de întrebare arzătoare: „De ce...? Nu-i trebui până să o completeze: „De ce am omorât-o?” Dar, completată, era mai relevantă, pentru că cerea un răspuns și răspunsul nu se iveau. În sfârșit, nemaiputând răbda, se sculă și strigă tare, parcă ar fi vrut să izgonească o stafie: - Nu știu !... Nu știu!... Nu știu!...”. Revine, însă, mereu la această întrebare, găsind răspunsuri diferite și contradictorii, prin care încearcă să facă vinovat pentru crima sa, pe oricine și pe orice, numai nu pe el: Strămoșii săi, care, conform teoriei „nostime”, dar convenabile, a tatălui, i-au transmis o ereditate morbidă; doctorul Ion Ursu, pe care l-a iubit Mădălina și a continuat să-l iubească Madeleine („Acuma înțeleg că din pricina dumitale am omorât-o! Numai din pricina dumitale!”), exclamă Puiu după ce Ion Ursu îi mărturisește despre ultima sa întâlnire incidentală cu Madeleine, ca, în alt context, să nege că și-a omorât soția din gelozie); hazardul, marele diriguitor al destinului omenești, a cărui acțiune fatală el o „descoperă” în coincidența numărului nefericit 13, precum și a diferitelor combinații dintre cifrele alcătuitoare 1 și 3, cu anumite evenimente importante din viața sa și a lui Madeleine. Mai aproape de motivul adevărat al crimei lui Puiu Faranga este, credem, ceea ce Al. Piru a definit drept „acces de gelozie irațională, tumefacția instinctului de posesie”.¹¹ Gelozia lui Puiu este irațională, în sensul că soția nu i-a dat un motiv real să se îndoiască de fidelitatea ei conjugală. „Dar Madeleine a fost un înger!”, exclamă Policarp Faranga stupefiat, mai târziu, de fapta inexplicabilă a fiului său. Și Puiu va recunoaște el însuși, în fața medicului, că soția nu i-a dat niciun temei să fie gelos pe ea, cu toate că știe că gelozia ar putea să-l absolve de pedeapsa penală. Însă, cuprins deja de sentimentul vinei sale, Puiu respinge posibilitatea salvării sale cu prețul întinării post mortem a chipului angelic al soției. Lipsa unui motiv irațional nu înseamnă și lipsa unei motivații caracterologice.

Romanul dostoevskian a depășit, încă în secolul al XIX-lea, limitele concepției raționaliste clasice despre om, demonstrându-ne, înaintea lui Freud, că, în anumite situații-limită, comportamentul personajului scapă de sub controlul rațiunii și acesta acționează inconștient, sub imboldul unor porniri interioare subconștiente.¹² Uciderea soției este, și pentru personajul lui Rebreanu, o asemenea situație-limită, când comportamentul său nu este determinat nici de rațiune, nici de ereditatea biologică morbidă, ci de straturile subconștiente ale ființei sale plămădite de o anumită educație social-morală, într-o familie boierească multiseculară. Puiu Faranga a rămas, din copilărie, orfan de mamă. Tanti Matilda și Poly Faranga au făcut tot posibilul ca să-i compenseze lipsa ei, copleșindu-l cu „o dragoste idolatră”. El nu a cunoscut în viața lui nici o stavilă de ordin material sau moral în calea plăcerii vieții. A fost ferit de orice încercare grea. Până și în anii de război, și-a continuat viața în petreceri, Policarp Faranga aranjându-l ofițer la Cartierul General din Iași. Acum, tatăl său încearcă a-l izbăvi de pedeapsa penală (căci „Un Faranga ucigaș ordinar” e de neconceput pentru „omul justiției”), instalându-l confortabil într-un spital privat de boli mintale, unde gardianul Andrei Leahu este, de fapt, servitorul lui personal. Lui nu i s-a refuzat niciodată nimic. Nu e de mirare că, la cei 30 de ani ai săi, Puiu Faranga a ajuns un bărbat de un infantilism social-psihologic retardat, prenumele personajului căpătând o revelanță caracterologică. Prin această educație socială (aroganța aristocratică) și morală (lipsa oricăror opreliști în calea dorințelor sale), devine explicabilă acea stare afectivă irațională, aproape isterică, ce l-a cuprins în momentul în care Puiu înțelege că singura femeie pe care a iubit-o cu adevărat îi respinge dragostea și se

¹¹ Alexandru Piru, *Liviu Rebreanu*, București, 1965, p. 68.

¹² Anatol Gavrilov, *Reflectarea subconștientului – un mijloc de cunoaștere profund realistă a caracterului*, în *Structura artistică a caracterului în roman*, Chișinău, 1976, p. 106-113.

izolează, cu o tăcere sfidătoare, într-o lume în care el nu este admis. Bănuiala sa, că între ea și dânsul stă un bărbat, nu este o manie bolnăvicioasă. Ea se va adeveri, când doctorul Ion Ursu îi va mărturisi povestea dragostei lui cu Mădălina, visul lor de a se căsători peste doi ani, după absolvirea facultății, de a cumpăra o casuță și a întemeia o familie fericită, cu mulți copii. Aveau deja și consimțământul mamei Mădălinei; când au venit boierii, au convins-o pe aceasta să-și cedeze fiica mai mică spre adopție contra sumei de 50 de mii de lei. Astfel, visurile lor au fost călcate în picioare. Dar Mădălina nu a putut uita prima și ultima sa dragoste, căci Ursu, întâlnind-o la un bal peste câțiva ani pe doamna Madeleine Faranga și schimbând cu ea doar câteva vorbe convenționale, a văzut în ochii ei că „nu mă uitase și am înțeles că ar schimba toate bogățiile și succesele ei pentru circumscripția cea rurală pe care o visasem odinioară împreună...”.

Nu s-au mai văzut decât incidental și de la distanță, dar, de fiecare dată, Ion Ursu recăpăta convingerea că ea, ca și el, trăiește cu speranța că se va întâmpla o minune și ei vor fi din nou împreună.

Puiu Faranga le-a strivit iarăși speranța. Ascultând povestea lor de dragoste „umed de sudoare”, Puiu strigă: „- Acum știu de ce am sugrumat-o, doctore! Acum înțeleg că din pricina dumitale am omorât-o!

- Pentru că nici nu știai că exist? Observă Ursu batjocoritor.

- Nu știam, dar te simțeam fără măcar să-mi dau seama! Răspunse Ursu triumfător. Când mă uitam în ochii ei, nu mă vedeam pe mine, dar simțeam pe cineva. Și ochii ceia frumoși mie nu mi-au surâs niciodată! Melancolia ei nu mă cuprindea pe mine, ci regreta pe celălalt... Sufletul ei se închidea în fața mea, oricât încerca să se prefacă... Și atunci când am înțeles că e ursită să-mi rămână totdeauna străină, pentru că nu mai puteam spera s-o câștig niciodată, decât să fie a altuia, mai bine am sfârșit-o!...”

La această declarație triumfătoare a lui Puiu, care încerca disperat să-și dovedească prin fapta sa criminală superioritatea dragostei sale față de soție, Ion Ursu îi răspunde ironic, privindu-l cu o milă colorată de ură.

- Ai dreptate... Ai omorât-o chiar de două ori, întâi i-ai ucis sufletul, când ai luat-o, și a doua oară, i-ai ucis trupul!”

Totuși, în romanul-novelă *Ciuleandra* poanta nu rezidă, ca în *Cântecul lebedei*, în răspunsul nimicitor la întrebarea „De ce?...”. Subiectul în roman, fiind similar tematic cu cel din novelă, este tratat în cu totul alt mod. În novelă, deși narațiunea e la persoana întâi, amintirile personajului narator reproduc faptele în ordinea lor cronologică, substratul psihologic, aici, aproape că lipsește, după cum lipsește și motivul crimei și pedepsei care în *Ciuleandra* alimentează linia principală de subiect, care are, ca și în *Smerita*, o structură inversată. Moartea soției, un sfârșit tragic al unei vieți conjugale bazată pe inegalitate și posesiune, nu constituie, în *Ciuleandra*, deznodământul acțiunii, ci pune începutul unui proces al conștiinței personajului principal care are, un final, nu mai puțin tragic pentru om-nebunia.

Punctul culminant al dezvoltării subiectului în roman este decizia lui Puiu Faranga de a refuza să mai joace în „comedia grețoasă” pusă la cale de tatăl său și de a-și asuma toată răspunderea morală și penală pentru crima sa, decizie pe care el ține, ca „un personaj dostoevskian”, s-o facă publică cu „o poză teatrală” patetică: „- Ce patru ochi?, zise el disprețuitor. Mântuirea adevărată nu se obține cu declarații între patru ochi. Numai spovedania publică spală păcatele, doctore! (...) Eu nu mai vreau să perseverez pe calea înșelăciunii, domnule doctor, nu mai pot! De aceea m-am hotărât să declar, în fața tuturor, pe conștiința mea și pe cuvânt de onoare, că nu sunt nebun și că, pentru ce am făcut, doresc să ispășesc!”.

Această decizie sau a fost trecută cu vederea, sau a fost interpretată ca o ultimă fază a manifestării bolii sale mentale. O asemenea interpretare are un temei aparent în text, mai ales, că imediat după declarația că nu este nebun, personajul înnebunește cu adevărat:

„- Va să zică, nu vrei să crezi că nu sunt nebun? Va să zică... Deodată se repezi ca o

fiară la gâtul doctorului, cu mâinile încheștate, răcnind: - Taci!...Taci!...Taci!...”

Ironia soartei: înnebunit, personajul își reamintește, în sfârșit, melodia și mișcările dansului ciuleandra, pe care l-a jucat, pentru prima dată, la braț cu Mădălina, în satul ei natal: „Puiu în pijamaua descheiată, cu pieptul gol, cu fața asudată și veselă, tropăia pe loc, fredonând sacadat o arie închipuită.” Dacă urmărim atent procesul conștiinței pe care i-l face Puiu în spital (unde „în două zile un om, singur cu sufletul lui, (...) înțelege mai mult decât altfel în douăzeci de ani!”), lipsa de temeii a interpretării declarației personajului, ca o manifestare finală a nebuniei sale ereditare, devine evidentă. Mai întâi, doctorul Ursu, în referatul deja scris, conchidea la o iresponsabilitate rezultată dintr-o zdruncinare trecătoare de nervi, de aceea înnebunirea lui Puiu este, și pentru un psihiatru ca Ursu, neașteptată. Încă ieri, îi spune el lui Policarp Faranga, „mi s-a părut liniștit, rațional, normal. Azi, însă, mi s-au răsturnat toate constatările...”. Alienarea mentală a personajului, în textul romanului, nu rezultă nici din „gelozia irațională” (de exemplu, personajul narator din povestirea lui L. Tolstoi, *Sonata Kreutzer*, își ucide soția din gelozie, dar nu înnebunește), nici dintr-o „zdruncinare trecătoare de nervi”.

Ce îl aduce pe Puiu Faranga la nebunie? Ca și în cazul lui Ivan Karamazov, care înnebunește tocmai în noaptea în care se decide să se prezinte dimineața la judecată, pentru a se declara vinovat pentru încurajarea morală a lui Smerdeakov la paricid, - chinuitoarele suferințe sufletești cauzate de remușcările morale, ce însoțesc recunoașterea anevoioasă a responsabilității sale pentru crima săvârșită, într-o stare afectivă scăpată momentan de sub controlul rațiunii: la Shakespeare, de exemplu, în *Hamlet*, *Regele Lear* sau *Macbeth* sau, mai aproape, la I. L. Caragiale, în nuvela *O făclie de paști* sau în drama *Năpasta*. Ceea ce îl apropie, însă, pe personajul lui Rebreanu de personajul dostoevskian este aprofundarea fondului social psihologic și moral al tragediei cunoașterii de sine, împinsă peste ultima limită a suportabilității psihice a omului.

Or, interpretarea naturalistă a *Ciulendrei* neglijează tocmai acest fond profund al mesajului umanist al acestui roman: omul este o ființă liberă și față de ereditatea biologică și socială, și față de instinctul de autoconservare. Buchia legii și expertiza psihiatrică îl pot absolve pe personaj de iresponsabilitate penală, însă el însuși nu se poate ierta pe sine și, până la urmă, decide că trebuie să ispășească pedeapsa, și penală, și morală. Această dimensiune umanistă a mesajului auctorial din *Ciuleandra* apare diminuată și de interpretarea opusă a înnebunirii lui Puiu Faranga, cea spiritualist-religioasă: „nu a ajuns (...) la credința adevărată”.¹³

Apropierea lui Rebreanu de Dostoievski – scriitorul religios, în genere, – nu e lipsită de temeii, dar, în problema dată, nu ni se pare adecvată. Faptul că personajul principal respinge încercarea lui Andrei Leahu de a-i alina suferințele remușcărilor de conștiință („Lăsați, boierule, că bun e Dumnezeu... – chiar dacă e bun Dumnezeu și iartă, păcatul rămâne și apasă, și nu vrea să te ierte!...”) dovedește, credem, superioritatea morală a omului care se ridică de asupra fricii de pedeapsă și nu vrea să-și ascundă responsabilitatea față de semen după un Dumnezeu atotiertător. Și dacă înnebunirea lui Ivan Karamazov ar mai putea fi explicată prin lipsa unei credințe adevărate în Dumnezeu, dat fiind că acest personaj este într-adevăr, un liberțugetător, înnebunirea prințului Mășkin și a lui Parfion Rogojin în *Idiotul* infirmă opinia că, la Dostoievski, ar exista neapărat o legătură cauzală între lipsa sau insuficiența de credință și înnebunirea în situații-limită: și prințul, și Rogojin sunt credincioși ortodocși, iar ultimul mai e, pe deasupra, și de o constituție fizică robustă. În cazul acestuia, întunecarea conștiinței, după uciderea Nastasiei Filippovna, se explică mai curând printr-o ereditate social-psihologică a unui vlăstar de negustori. Imaginea casei Rogojinilor, o casă întunecoasă, tipic negustorească, pe care Mășkin o identifică fără s-o fi cunoscut mai înainte, aprofundează caracterizarea social-

¹³ Elena Loghinovski, *Rebreanu și Dostoievski*, în „România literară”, 1996, nr. 47, 24 noi. – 3 dec., p. 10.

psihologică a eroului, dându-i o perspectivă istorico-socială.¹⁴

Nebunia îl interesa pe Dostoievski, înainte de toate, ca un fenomen social-moral și psihologic. Credem că și pe Rebreanu, la fel, în cazul lui Puiu Faranga. Ambele interpretări – atât cea naturalistă, cât și cea spiritualist-religioasă – nu ne dezvăluie conținutul pozitiv al primenirii interioare radicale prin care trece personajul principal în *Ciuleandra*. Declarația sa – „nu sunt nebun și, pentru ce am făcut, doresc să ispășesc!” – semnifică o metamorfoză în maturizarea lui morală tardivă, dar foarte intensă și rapidă.¹⁵ Dacă, la început, în amintirile fragmentare ale lui Puiu Faranga, învinge instinctul de autoconservare și tendința inconștientă de a se eschiva de propria responsabilitate morală, apoi încep să răsunе, tot mai puternic, note autocritice privind egocentrismul său: „...a ajuns să-i fie rușine de timpul când nu s-a gândit și s-a frământat decât durerea lui cea mare era, în fond, regretul de-a trebui să renunțe vremelnice la plăcerile vieții de până atunci. Pe-atunci, de Madeleine, căreia îi curmase zilele și care zăcea încă pe catafalc, de-abia își aducea aminte, ba chiar încerca să-i înăbușe amintirea. Nici remușcări sincere și profunde n-a avut, căci toată preocuparea lui a fost el și numai el...” Or, Jean Piaget considera egocentrismul o trăsătură definitorie a structurii psihice infantile.¹⁶ Schimbările radicale de atitudine, ce se produc în relația lui Puiu Faranga cu celelalte personaje, ne spun că autorul n-a urmărit să ne prezinte, prin declarația personajului principal, doar un „act demential” (D. Micu). În relațiile sale cu Ion Ursu și cu Andrei Leahu, Puiu Faranga depășește prejudecățile sale boierești față de oameni de proveniență țărănească: aroganța aristocratică manifestată în constatări disprețuitoare („mutră de țigan” ș.a.) cedează locul recunoașterii la ei a unor calități individuale superioare. La un moment, el se simte copleșit de mărinimia gardianului Andrei Leahu, pe care îl trata ca pe un servitor umil: „Un simplu țăran a fost în stare să renunțe la toate, (...) numai ca să evite tentația de-a suprima viața unei femei ticăloase!”

Noua situație socială și autoritatea profesională, Ion Ursu și le-a cucerit, nu prin avantaje ereditare, nu prin protecția paternă, ci prin muncă, aptitudini și merite personale. Relațiile tensionate, de la început, dintre Puiu Faranga și medicul-expert Ion Ursu, amintesc, cum s-a observat just, de duelul psihologic al lui Raskolnikov cu anchetatorul Porfiri din *Crimă și pedeapsă*.

În *Ciuleandra*, însă, relațiile dintre personaje sunt mai complexe: de la relații de ostilitate reciprocă (Puiu se simte urmărit de doctorul-„anchetator” și abandonat „în mâinile unui om cu totul străin sau chiar ostil...”)¹⁷ spre o comuniune sufletească: „I se părea că e alt om (...), cu un suflet chinuit ca și a lui”. Acest sentiment de solidaritate dintre doi bărbați, care au iubit și pierdut aceeași femeie, devine tot mai puternic. Dragostea față de Mădălina, care, la început, îi fac doi dușmani de moarte, îi transformă în confrăți întru suferință, care se ridică și deasupra prejudecăților de clasă, și deasupra rivalității masculine. Duelul dintre medicul-anchetator și pacientul-criminal se transformă într-un șir de confesiuni ce și le fac unul altuia, despre dragostea lor nefericită. Omul (cu majusculă) învinge omul (cu minusculă) în sufletul fiecăruia din ei. Pe măsură ce se înstrăinează de tatăl și mătușa sa, Puiu se simte tot mai apropiat de Ion Ursu. Acesta devine pentru el judecătorul suprem, nu ca doctor-expert de concluzia căruia depinde viitorul lui, ci anume ca om „cu suflet chinuit ca și al lui”, de la care așteaptă nu absolvirea de pedeapsă morală, nici iertarea păcatului său, ci recunoașterea aptitudinii sale de a o iubi pe Mădălina cu uitare de sine. Acesta este, poate, imboldul principal al declarației

¹⁴ Anatol Gavrilov, *Reflectarea subconștientului – un mijloc de cunoaștere profund realistă a caracterului*, în *Structura artistică a caracterului în roman*, Chișinău, 1976, p. 178-179.

¹⁵ O atare metamorfoză e de asemenea caracteristică pentru personajul dostoevskian, care este prezentat nu într-o evoluție lentă, extensivă temporal, ci în momente de cotitură bruscă, de salturi de la o stare la alta contrară. Vezi: Anatol Gavrilov, *Dialectica sufletului și transformarea calitativă a formelor de analiză psihologică*, în *Structura artistică a caracterului în roman*, Chișinău, 1976, p. 98-106.

¹⁶ J. Piaget, *Psihologia inteligenței*, București, 1965.

sale patetice.

Într-adevăr, după conversațiile cu Ion Ursu, Puiu ajunge să se simtă capabil de a o iubi pe Mădălina nu pentru sine, ci pentru ea însăși, pentru ceea ce a fost ea cu adevărat. Dacă, la începutul recapitulărilor sale, ea îi apare, într-un vis în chipul unui „înger păzitor” (ca și Sonia Marmeladova în închipuirea lui Raskolnikov cuprins de febră), care se coboară din cer și-l sărută iertător pe frunte, mai apoi, amintirile sale sunt dominante de simțul vinei pe care el o poartă împreună cu tatăl și mătușa sa, pentru uciderea sufletului Mădălinei. De notat că, abia în spital, el devine conștient de metamorfoza ce i-a fost impusă soției sale, când a fost dezrădăcinată din mediul ei natal, rustic-țărănesc, și trimisă în străinătate, pentru a fi transformată în Madeleine Faranga, o doamnă de salon bine școlită, o păpușă frumoasă, cu care lui Puiu Faranga să nu-i fie rușine să apară la braț, până și la Palatul Regal. Mădălina a știut să joace bine rolul de Madeleine, dar, în străfundul ființei sale, ea a rămas o inadaptată și, ca o floare de câmp transformată într-o seră, ea se ofilește tânjind după viața ei firească de altădată. Puiu Faranga își amintește acum că și-a surprins nu o dată soția într-o stare de adâncă tristețe, cu o privire melancolică, fixată în gol. El nu a încercat să înțeleagă ce se petrece cu soția sa, să-i întindă o mână de ajutor, fiind dominat doar de teama subconștientă că o pierde tot mai mult pe Mădălina, țărăncuța cea voinică și iubitoare de viață cu care a jucat ciuleandra și de care s-a îndrăgostit nebunește. Abia acum, după ce Ion Ursu i-a mărturisit impresia grea pe care i-a produs-o întâlnirea cu strălucita doamnă Madeleine Faranga, impresia unei femei nefericite, nemulțămîtă de noua sa situație socială, dominată de convenționalisme, Puiu Faranga este cuprins de o profundă compasiune pentru drama nemărturisită în care s-a consumat soția: „Săraca Madeleine! Oftă iarăși Puiu. Măcar moartă și-a reluat numele ei, care i-a fost atât de drag!” Și acum, el însuși i se adresează cu numele ei adevărat în convorbirile închipuite. Aceste schimbări radicale ale caracterului relațiilor lui Puiu Faranga cu celelalte personaje din *Ciuleandra* motivează metamorfoza sa, surprinzătoare pentru cei din jur, care are, ca punct culminant, în luarea deciziei de a-și asuma toată răspunderea pentru crima sa. Faptul că el înnebunește, chiar în momentul în care se declară pasibil de pedeapsă, nu transformă acest gest decisiv într-un act demential și nu anulează semnificația lui moral-umanistă: iubirea pentru altul învinge iubirea de sine egocentristă.

În încheiere, ținem să subliniem că *Ciuleandra*, având la baza subiectului motivul *Crimă și pedeapsă*, este o operă originală, iar personajul principal, învederând unele trăsături tipologice proprii unui personaj dostoievskian, reprezintă un caracter individual inconfundabil, conform convingerii creatorului său că personajul literar „trăiește numai prin ceea ce are unic și deosebit...”.¹⁷

CRIME AND PUNISHMENT IN *CIULEANDRA* BY LIVIU REBREANU

The Dostoevsky phenomenon generated echoes in Liviu Rebreanu's work. The Romanian writer's concern is directed towards probing the abyssal areas of the human soul, distinguishing himself by his preference for the insistent emphasis on obsessive experiences. The Russian Dostoevskian model is attested in Rebreanu's works by the vocation of the tragic of the writer.

Committing a crime is for the Dostoevsky's character that situation – limit that triggers a tormenting process of self-knowledge. The self-preservation instinct makes him seek to evade any criminal punishment, but he cannot ultimately avoid the hardest punishment - the dramatic awareness of his moral guilt, so that he assumes responsibility for the crime he has committed. This seems a saving deliverance from unbearable soul torments. Such is, in a few words, the Dostoevskian motif of „crime and punishment”, which was creatively exploited by the Romanian writer Liviu Rebreanu in „Ciuleandra”.

¹⁷ Alexandru Piru, *Liviu Rebreanu*, București, 1965, p. 92.

BIBLIOGRAFIE

- Berdeaev, N., *Filosofia lui Dostoievski*, Iași, 1992.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1973.
- Don, L., *Ecouri dostoievskiene în studiile criticilor de la Gândirea*, în „Metaliteratură”, nr. 7, 2003.
- Gavrilov, A., *Dialectica sufletului și transformarea calitativă a formelor de analiză psihologică*, în *Structura artistică a caracterului în roman*, Chișinău, 1976.
- Gavrilov, A., *Reflectarea subconștientului – un mijloc de cunoaștere profund realistă a caracterului*, în *Structura artistică a caracterului în roman*, Chișinău, 1976.
- Loghinovski, E., *Rebreanu și Dostoievski*, în *România literară*, 1996, nr. 47, 24 noiembrie-3 decembrie.
- Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, în *Opere*. Vol. 5, București, 1973.
- Micu, D., *Scurtă istorie a literaturii române*, Vol. II, București, 1995.
- Piaget, J., *Psihologia inteligenței*, București, 1965.
- Piru, Al., *Liviu Rebreanu*, București, 1965.
- Simuț I., *Liviu Rebreanu. Dincolo de realism*, Oradea, 1997.